



Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (dir.)

Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

L'héritage du genre sérieux : *Paul Jones* et *Louise Bernard*

Anne-Marie Callet-Bianco

DOI : 10.4000/books.pur.87883

Éditeur : Presses universitaires de Rennes

Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 18 février 2019

Collection : Interférences

ISBN électronique : 9782753577497



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

CALLET-BIANCO, Anne-Marie. *L'héritage du genre sérieux : Paul Jones et Louise Bernard* In : *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 24 avril 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/87883>. ISBN : 9782753577497. DOI : 10.4000/books.pur.87883.

L'HÉRITAGE DU GENRE SÉRIEUX : *PAUL JONES ET LOUISE BERNARD*

Anne-Marie CALLET-BIANCO

Accueillis à leur création de manière mitigée¹, *Paul Jones* (1838) et *Louise Bernard* (1843) ne sont pas passés à la postérité. Cette réception inégale se traduit en particulier chez les critiques, qui qualifient ces deux œuvres de mélodrames² alors qu'elles étaient présentées officiellement comme des drames. Le glissement n'est pas neutre, car c'est précisément à cette période que le mot mélodrame prend une connotation négative. En revanche, ces mêmes critiques n'ont pas du tout relevé ce qu'elles doivent au drame bourgeois ou sérieux, comme si ce genre passé de mode depuis peu avait totalement disparu de la scène française. C'est d'ailleurs ce qu'affirment plusieurs ouvrages d'histoire littéraire, qui voient en lui « une création originale du XVIII^e siècle [qui] meurt avec lui³ ». Or cette assertion mérite d'être nuancée. La disparition du genre sérieux⁴ est loin d'être complète; on partira ici de l'hypothèse qu'il survit en se mêlant à d'autres formes comme le mélodrame ou le drame romantique. C'est ce qu'illustrent *Paul Jones* et *Louise Bernard*, qui sont à ce titre de bons exemples d'hybridation des formes et des registres.

Trois modèles dramatiques

Les deux pièces résultent d'une conception fort différente : *Paul Jones* est écrit sans collaborateur⁵, alors que *Louise Bernard* est l'œuvre du trio Dumas/Leuven/

1. Précisons cependant que *Paul Jones* fut nettement mieux accueilli par le public que par la critique et bénéficia d'une reprise à la Porte-Saint-Martin en 1841, sous le titre *Paul le Corsaire*, puis au Théâtre-Historique en 1850.

2. Voir à ce sujet, dans le *Journal des Débats*, les feuilletons de Jules Janin, sur *Paul Jones* (8 novembre 1841) et *Louise Bernard* (20 novembre 1843).

3. LARTHOMAS P., *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980.

4. Nous utilisons ce terme général qui englobe le drame bourgeois et la comédie dite « sérieuse ».

5. QUÉRARD J.-M. dans *Les supercheries littéraires dévoilées* mentionne Nézél, qui a monté la pièce au Panthéon, mais sa part se limite à des modifications techniques.

Brunswick, spécialisé dans les comédies. Il n'empêche qu'à première vue, la parenté structurelle et thématique des deux intrigues apparaît comme une évidence : toutes deux se déroulent dans la France d'avant la Révolution, sous le règne de Louis XV pour *Louise Bernard*, en 1779 pour *Paul Jones*. Ce n'est donc pas le monde du spectateur⁶, mais un monde encore proche, agité par des questionnements dont l'écho se fait sentir bien au-delà du tournant du siècle. Dans les deux cas, l'action se déroule dans un contexte privé et fictif tournant autour d'un mariage imposé, et enregistre l'arrivée d'un personnage ; celui-ci s'avère être un membre de la famille et joue un rôle de sauveur en rétablissant la situation.

Paul Jones, qui n'a aucun rapport à part son nom avec le célèbre *Insurgent* américain, est un jeune capitaine de naissance mystérieuse, fils adultérin de la marquise d'Auray, qui le croit mort. Apprenant son identité, il retrouve les siens et se comporte comme un envoyé de la Providence ; sauvant sa sœur d'une union qui lui fait horreur, il la réunit à l'homme qu'elle aime et à leur enfant naturel, obtient pour son frère un brevet d'officier et renonce à ses droits sur leur héritage. Ravivant chez sa mère des sentiments enfouis, il réconcilie une famille profondément divisée et ramène la paix dans les cœurs. La situation de départ de *Louise Bernard* est comparable, mais envisagée d'un autre point de vue, celui de la sœur. La jeune Herminie d'Hacqueville aime son cousin Henri de Verneuil, mais sa mère, pour obéir aux ordres du roi, veut la marier avec le marquis de Lancy. Au motif du mariage forcé s'ajoute celui de la vertu menacée : le roi Louis XV veut éloigner le futur mari pour séduire Herminie⁷. Antoine Bernard, le fils du jardinier, opportunément revenu de son tour de France, découvre qu'elle est en réalité sa sœur, du fait d'une substitution d'enfants. Il empêche donc le mariage puis, après avoir réuni les deux amoureux, détruit le document établissant la véritable filiation de la jeune fille : Louise Bernard disparaît définitivement derrière Herminie d'Hacqueville.

Identité, bâtardise, rapport entre les castes : les deux pièces traitent de thématiques et d'enjeux qui se retrouvent aussi bien dans le drame sérieux que dans le mélodrame et dans le drame romantique – sous des traitements différents –, ce qui s'explique par le projet réflexif commun aux trois modèles dramatiques qui tantôt se rencontrent et tantôt s'opposent.

Présenté par ses deux « parrains », Diderot⁸ et Beaumarchais⁹, comme une forme « intermédiaire » dont l'essence est d'offrir « un intérêt plus pressant, une

6. Ce qui était le cas dans *Angèle et Antony*.

7. Ce qui est évidemment un souvenir du *Mariage de Figaro*.

8. DIDEROT D., *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005.

9. BEAUMARCHAIS P. A. CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface d'Eugénie), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante¹⁰ », le genre sérieux, qui traite de la vie privée des contemporains ordinaires, hors de la sphère du pouvoir, offre au public une sorte de miroir. Cette horizontalité est censée faciliter l'identification du spectateur au personnage et ainsi susciter son questionnement politique, social et moral pour le faire pencher vers la « vertu » illustrée par l'action représentée sur scène : place à la démonstration par l'exemple plutôt qu'à la théorie.

Cette finalité morale du genre sérieux se retrouve dans le mélodrame qui lui est un peu postérieur, et il est clair qu'il s'agit là d'un héritage du premier recueilli par le second. On a longtemps insisté plutôt sur ce qui les sépare : alors que le drame sérieux se cantonne dans la sphère domestique, peinte sous un angle qui se veut réaliste¹¹, le mélodrame privilégie les péripéties et aventures extraordinaires, à grand renfort d'effets spéciaux ; le premier peint une humanité moyenne en faisant le pari de la bonté originelle de l'homme, le second utilise un personnel dramatique codifié et manichéen dont le « méchant » est l'élément fort ; enfin le mélodrame, même s'il traduit les mutations sociales du monde dans lequel il s'inscrit, n'a pas pour vocation de susciter à ce sujet la réflexion ou la critique. Mais au-delà de toutes ces différences, qui s'expliquent aussi par la différence de leur public¹², les deux genres fonctionnent de façon comparable en privilégiant le sentimental et l'affectif ; c'est par ce biais que le drame fait passer ses préoccupations intellectuelles et que le mélodrame entend susciter l'adhésion du public au système de valeurs qu'il défend. Pour paraphraser la formule de Nodier, qualifiant le mélodrame de « moralité de la Révolution¹³ », on pourrait dire que la moralité des Lumières s'illustre dans le drame sérieux, qui proclame sa foi en la nature humaine et en sa perfectibilité. Si le processus n'est pas vraiment identique (individuel pour le genre sérieux¹⁴, collectif pour le mélodrame), les deux genres se rejoignent en mettant en place une cérémonie cathartique visant à la résolution des conflits par l'émotion et l'attendrissement, contrairement à la tragédie qui prétend les régler par la « terreur » et la « pitié » et la comédie qui entend le faire plutôt par le rire et l'ironie.

10. *Ibid.*, p. 123.

11. Sans y arriver toujours, comme le montre l'exemple du *Fils naturel* (1757).

12. Le drame bourgeois, comme son nom l'indique, vise la bourgeoisie éclairée, le mélodrame s'adresse aux couches populaires, même si l'assistance y était de fait très mélangée.

13. NODIER C., Introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt, Paris, Tresse, 1841.

14. BEAUMARCHAIS P. A. CARON de, *op. cit.*, p. 127 : « Si le rire bruyant est ennemi de la réflexion, l'attendrissement, au contraire, est silencieux ; il nous recueille, il nous isole de tout. Celui qui pleure au spectacle est seul. »

Descendant de ces deux modèles, le drame moderne romantique s'en distingue autant qu'il leur emprunte. Dans sa version « en habits noirs », il traite comme eux de préoccupations qui allient l'intime et le social (ce qu'illustrent *Antony* et *Angèle* entre autres). Lui aussi privilégie une forte charge émotionnelle, et s'attache aux sentiments plus qu'à l'analyse. Mais il emploie un personnel dramatique particulier, avec des personnalités d'exception volontiers transgressives, et rejette notamment le manichéisme du mélodrame et l'optimisme du drame sérieux ; il s'intéresse moins à la vertu qu'à la passion ; enfin, suscitant la critique radicale plutôt que l'adhésion à un quelconque système de valeur, il se clôt la plupart du temps dans un paysage de mort et de désolation, et non pas de restauration et de réconciliation.

L'identité et ses enjeux

Paul Jones et *Louise Bernard* ont en commun deux personnages à l'identité problématique, et le titre atteste du caractère central de ce motif. Souvent traitée dans le genre sérieux, mais cantonnée au cadre familial, comme dans *Le Fils naturel*, cette question prend une dimension et une acuité toutes nouvelles après le bouleversement de 1789 ; les mutations sociales suscitent des questionnements individuels, liant étroitement le champ privé et le champ politique. Le mélodrame, où le héros à la naissance mystérieuse est une figure quasi obligée¹⁵ réserve à ce motif un traitement essentiellement dramatique ; ressort important de l'action, la question de l'identité ne véhicule pas pour autant la critique de la société. Dans le drame moderne au contraire, historique ou contemporain (*Antony* en est l'exemple par excellence), elle est exploitée dans une perspective de contestation et de rupture et suscite un questionnement existentiel. Nos deux pièces empruntent à chacun de ces modèles, mais avec des dosages différents.

Paul Jones met en scène un héros complexe en quête de ses origines. Alors que sa première apparition à l'acte I le désigne comme l'actant majeur, la révélation de son identité à l'acte II met l'accent sur ses fêlures cachées. L'enjeu est donc moins social ou politique qu'intime et personnel ; la filiation et la nationalité de Paul ne correspondent pas à la définition qu'il donne de lui-même. La nationalité d'abord : passant indifféremment pour anglais, français ou américain, parlant toutes les langues européennes sans préférence, Paul se présente comme un citoyen

15. On pense notamment à *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798) et à *Cælina ou l'enfant du mystère* (1800), deux mélodrames célèbres de Pixérécourt.

du monde. En ce qui concerne la filiation, il se situe dans la même logique et proclame d'abord son rapport à l'universel :

Pour le moment, je suis un enfant de la république de Platon, ayant le genre humain pour frère, le monde pour patrie, et, pour toute place au soleil, le nid que je m'y suis bâti moi-même¹⁶.

Cette définition, qui est un manifeste de rejet de l'ordre existant à la tonalité révolutionnaire, tire la pièce vers le drame moderne ; remettant en question les liens du sang et leur héritage, elle affirme la primauté de la fraternité humaine au-delà des déterminismes sociaux et nationaux, alliée au volontarisme du *self-made-man*.

Mais l'universel masque la carence de liens essentiels ; la scène tourne au drame psychologique et fait assister le spectateur à un choc émotionnel « en direct », qui transforme profondément un personnage jusque-là impersonnel et indéterminé. Loin d'être seulement fonctionnelle (c'est-à-dire de lui permettre de se situer dans l'action en fonction de son appartenance), la révélation est d'abord un processus : placé dans les lieux de sa naissance, le jeune homme recouvre sa mémoire perdue, dans une séquence qui s'apparente à une cure psychanalytique, et, comme libéré d'un trauma initial, reconstruit des impressions et souvenirs longtemps évacués :

PAUL. – Eh bien, laisse-moi me souvenir alors ; car je me rappelle une chambre que je croyais avoir vue dans mes rêves : si c'est celle-là, écoute, il doit y avoir un lit avec des tentures vertes au fond [...] cette chambre dont j'avais si saintement gardé le souvenir, où j'ai reçu les caresses d'un père que je ne reverrai jamais, d'une mère qui ne voudra peut-être plus me revoir, cette chambre, c'est quelque chose d'unique et de sacré comme un berceau, comme une tombe... Oh ! il faut que je pleure, ou j'étoufferais¹⁷.

Le processus est finalement aussi important que le résultat, ce dont témoignent les larmes du héros, garantes de l'authenticité des sentiments ; l'aventurier solitaire prend acte de tout ce qui lui manque, s'émeut de se découvrir une sœur et de ressentir des émotions inconnues :

Oh ! Pauvre isolé que je suis ! Comment ferais-je pour ne pas te serrer dans mes bras, pour ne pas te dire : « Marguerite, nulle femme ne m'a jamais aimé d'aucun amour ; aime-moi d'un amour fraternel... car je suis le fils de ta mère » ? Oh ! Ma mère, en me privant de votre amour, vous m'avez privé aussi de l'amour de cet ange¹⁸.

16. Paul Jones, t. IV du *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, II, 3, p. 327.

17. *Ibid.*, p. 329-330.

18. *Ibid.*, II, 5, p. 335-336.

Ce qui se produit sur scène n'est rien d'autre qu'une seconde naissance : autant qu'une filiation, Paul, au terme de cette opération, gagne une épaisseur psychologique. La pièce affirme ainsi le primat de la sensibilité ; au-delà de l'être rationnel ou de l'être social, il y a l'être affectif, qui a besoin de liens forts pour exister pleinement.

Le thème de l'identité est également capital dans *Louise Bernard* mais avec des modalités très différentes. Les questionnements qu'il suscite se posent essentiellement sur le plan social : du fait d'une substitution d'enfant, Herminie, qu'on croit l'enfant de la baronne d'Hacqueville, apprend qu'elle est en fait Louise Bernard, la fille du jardinier, ce qui change complètement sa situation. Cette révélation, qui intervient au moment de la signature du contrat de mariage (qu'elle annule *ipso facto*) revêt un caractère dramatique plus que psychologique ; la réaction de la jeune fille, à peine évoquée, ne donne pas lieu à un moment d'introspection si court soit-il. Louise/Herminie n'a pas droit au monologue ; pas une seule fois au cours de la pièce elle ne procède à l'analyse de ses sentiments, ni ne se préoccupe de savoir qui elle est *vraiment*. Le changement de prénom (elle devient Louise à partir de l'acte IV puis de nouveau Herminie lors de la scène finale) est la marque la plus notable de ce changement d'identité ; on ne note pas de bouleversement chez ce personnage somme toute très convenu, à part ses hésitations sur le tutoiement et le vouvoiement avec son frère, et une reconsidération certes douloureuse de son statut. À la différence de Paul, Louise n'est pas un personnage en construction, mais l'incarnation d'une situation (le déclassement), ce qui correspond au projet diderotien de peindre des « conditions » plutôt que des « caractères¹⁹ ». Par ailleurs, ce déclassement ne débouche pas sur la contestation de l'ordre social. Revêtue d'habits modestes et placée dans un environnement paysan, la toute nouvelle villageoise garde le même discours que la jeune fille bien née et continue à raisonner selon des principes rigides et figés, au nom desquels elle se refuse à épouser son cousin qu'elle aime et dont elle est aimée. Comme dans le mélodrame (ou la comédie), le changement d'identité revêt dans le cas de Louise une fonction essentiellement utilitaire, suscitant une péripétie majeure mais pas un questionnement intime.

L'ordre social en question

Les deux pièces traitent de questions sociales prégnantes dans la société d'Ancien régime et encore importantes au XIX^e siècle, comme le statut de l'enfant natu-

19. DIDEROT D., *Troisième entretien sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 135. La citation exacte est : « ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre en scène, mais les conditions ».

rel et les rapports entre les castes. Ce n'est pas une nouveauté : le drame sérieux s'est abondamment servi du théâtre comme d'une tribune pour combattre les préjugés, en construisant des intrigues qui fonctionnent comme des démonstrations. Affirmant sa foi dans la bonté intrinsèque de l'homme, ou du moins dans sa perfectibilité, il s'appuie sur la raison et les sentiments naturels pour édifier de nouveaux codes moraux et de nouveaux modèles. Le meilleur exemple en est sans doute *Nanine*²⁰ de Voltaire (1749), qui proclame la primauté des sentiments sur les castes et la vanité du préjugé de naissance. En 1757, Diderot met en scène dans *Le Fils naturel* un bâtard sublime qui sacrifie sa fortune et son amour pour assurer le bonheur de ses amis²¹. Le drame romantique traduit aussi un discours sur le monde, mais empreint d'une logique pessimiste, dénonçant les injustices de la société sans pour autant attendre (ou espérer susciter) des évolutions positives. C'est le cas de la pièce de Schiller, *Intrigue et amour* (1784), intitulée aussi *Luise Millerin*, ce dont Dumas s'est sans doute souvenu²², et d'*Antony*. Toutes ces influences sont très perceptibles dans *Paul Jones* et *Louise Bernard* ; leur rencontre conditionne le traitement dévolu à l'héritage du genre sérieux, teinté de progressisme dans le premier cas et de conservatisme dans l'autre.

Les deux personnages éponymes, chacun à leur manière, remettent en question l'ordre social. Paul Jones est un enfant naturel. Thème en soi révolutionnaire, la bâtardise fragilise les noms et les patrimoines, suscite des déchirements intimes et des questionnements existentiels. Fruit des amours illégitimes de la marquise d'Auray et du comte de Morlaix, Paul fait peser par sa seule existence une menace sur la réputation de vertu de sa mère, qui a tout sacrifié pour paraître irréprochable aux yeux du monde. Plus grave, passant pour l'héritier naturel du marquis d'Auray puisque « *pater is est quem nuptiae demonstrant*²³ », il peut en toute légalité priver son frère et sa sœur de leur héritage dans une France où le droit d'aînesse est encore en vigueur. Le personnage de Paul pourrait alors servir de support à une double critique, celle du droit d'aînesse comme celle de la spoliation des enfants naturels, que dénonce l'*Encyclopédie*²⁴. Mais cette critique reste implicite et ne se

20. L'intrigue de *Nanine ou le préjugé vaincu* qui tourne autour du mariage d'un comte et d'une roturière a sans doute inspiré celle de *Louise Bernard*.

21. La vertu de Dorval est d'ailleurs récompensée, puisqu'à la fin il retrouve son père et, par le mariage, échappe à son statut de paria.

22. Rappelons que Dumas adaptera la pièce de Schiller et la fera représenter au Théâtre-Historique en juin 1847.

23. Litt : « Le père est celui que le mariage désigne » : le mari de la mère est présumé père de l'enfant. Principe du droit romain repris dans le droit français.

24. L'*Encyclopédie*, vol. 2, article « Bâtard, ou enfant naturel ».

concrétise pas par une action adéquate. À la surprise de sa mère qui a rompu les liens et fait de lui un sans-famille, il renonce à cet héritage sans valeur à ses yeux :

Vous parlez de rang, de nom, de fortune! Eh! Qu'ai-je besoin de tout cela! Je me suis fait un rang auquel peu d'hommes de mon âge sont montés; j'ai acquis un nom qui est la bénédiction d'un peuple et la terreur d'un autre; j'amasserais, si je voulais, une fortune à léguer à un roi²⁵!

En bon fils de ses œuvres venu d'ailleurs, Paul refuse un statut avantageux mais injuste. Il préfère rester en dehors d'un système où il n'a pas sa place, repoussant toute idée de réintégration, contrairement à Dorval, le protagoniste du *Fils naturel*. Sa situation est présentée de façon valorisante : résumant deux mondes dans sa personne (français d'origine, il est devenu américain, c'est-à-dire citoyen du nouveau monde), Paul se définit moins par la bâtardise que par une double appartenance, et c'est précisément ce qui fait sa force et lui permet de dénouer une situation bloquée. Mais il ne s'engage pas pour autant dans une remise en question radicale de l'ordre social de l'ancienne France : défenseur des droits naturels, récemment proclamés par la Déclaration d'Indépendance, c'est-à-dire la liberté et le droit au bonheur, il n'intervient qu'à l'échelle individuelle, se contentant d'arranger les situations privées de ses proches dans un esprit conforme aux valeurs aristocratiques, avec une dose de réforme nécessaire, mais sans excès. Loin de s'opposer violemment à la société qui l'a rejeté, il tente de préserver ce qui peut encore l'être, peut-être pour faire l'économie d'un séisme. Le salut vient du bâtard, un bâtard au service de l'harmonie familiale²⁶ et sociale : tel est le message paradoxal porté par la pièce.

Louise Bernard n'apparaît pas de prime abord comme la dénonciation d'un quelconque problème social. L'action se situe au départ dans un environnement apaisé et paternaliste, où règne une concorde parfaite; pas de lutte de classe, mais un sentiment d'appartenance au même monde, chacun à sa place, les bons maîtres d'un côté, les fidèles serviteurs de l'autre. C'est le monde ordonné d'avant la Révolution, régi par la proximité et la familiarité, et où nul signe d'affrontement ne se laisse percevoir. Il y a cependant des forces négatives; la cour, présentée comme un lieu de débauche, avec au centre un Louis XV évoqué mais non représenté, que son valet Lebel est chargé de fournir en chair fraîche, tout en menaçant de la Bastille ceux qui se risquent à protester. Mais le microcosme du domaine

25. *Paul Jones*, éd. citée, V, 8, p. 386.

26. Comme Dorval dans *Le Fils naturel*, et Jacques Vignot dans la pièce de Dumas (1858), qui reprend le même titre.

d'Hacqueville vit dans un climat idéalisé, à mille lieues de l'atmosphère sombre et délétère qui prévaut dans *Paul Jones*.

Dans cette situation de départ harmonieuse, ce qui est propre au drame bourgeois et au mélodrame, intervient la révélation de l'identité de l'héroïne. Louise illustre une autre forme de bâtardise, plus sociale qu'institutionnelle, qui résulte du fossé entre la naissance et l'éducation. Alors qu'elle passe pour la fille de la famille d'Hacqueville, on apprend qu'elle est en fait celle du jardinier. Élevée pour tenir sa place dans la société aristocratique, elle s'en retrouve exclue : ce coup de théâtre, s'il a pour effet d'empêcher un mariage qu'elle redoute, risque d'en compromettre un autre auquel elle aspire. Son cas pose la question de l'inné et de l'acquis : une personne se définit-elle par sa filiation biologique ou par son éducation ? Pour les tenants de la perfectibilité humaine, il paraît évident de donner la primauté à la seconde par rapport à la première. C'est d'ailleurs le raisonnement que suit son fiancé, qui, un siècle après *Nanine ou le préjugé vaincu* parle comme le comte d'Olban et n'imagine pas un instant de remettre en question son engagement. Mais Herminie/Louise n'adopte pas cette logique, tant elle a intériorisé une vision du monde rigide et réactionnaire, fondée sur la séparation et l'étanchéité des castes. Le déroulement de l'intrigue se chargeant de la ramener rapidement à la raison (et donc à accepter d'être heureuse), on pourrait alors penser que la pièce suit une logique progressiste. Or, cela n'est pas vraiment clair. Le propos du drame est complexe. S'inscrivant en faux contre le déterminisme de la naissance, puisque la fille d'un jardinier ne dépare pas dans l'aristocratie, il insiste sur la barrière de l'éducation, ce dont témoigne la distance infranchissable entre Louise et son frère biologique. Par ailleurs, il ne valorise pas en tant que telle l'origine populaire de l'héroïne. Alors que le comte d'Olban était amoureux de Nanine en toute connaissance de cause, c'est au nom de la continuité de la personne qu'Henri de Verneuil réfute le préjugé social ; il aimait Herminie noble et riche, il l'aime encore alors qu'elle est devenue Louise, déclassée et pauvre. Le drame n'invalide le critère de la naissance que dans la mesure où il se révèle absurde et inopérant, en contradiction avec la cohérence psychologique. Enfin, il présente comme une aporie la nouvelle situation de la jeune fille, qui en changeant d'identité, se retrouve privée de tout sentiment d'appartenance, à mi-chemin entre deux mondes, celui de la noblesse auquel elle n'appartient plus, celui du peuple dans lequel elle n'arrive pas à entrer. Inclassable socialement, elle se retrouve en position d'exclusion, en tout cas sur le plan matrimonial, ce qu'elle résume ainsi : « Celle qui est aujourd'hui Louise Bernard ne peut pas épouser un grand seigneur, mais celle qui fut autrefois

Herminie d'Hacqueville ne peut pas non plus devenir la femme d'un ouvrier²⁷. » L'égalité sociale entre époux est pour elle une condition *sine qua non* du mariage :

LOUISE. — [...] Henri, vous savez très bien que Louise Bernard ne peut être la femme du chevalier de Verneuil.

HENRI. — Louise Bernard ne peut plus être ma femme ! Mais comment ? Mais pourquoi cela ?

LOUISE. — Parce que toutes choses sont changées, parce que l'égalité rompue entre nous a tout rompu, parce que vous êtes toujours un grand seigneur et que je ne suis plus qu'une pauvre fille²⁸.

Pour que l'union puisse être à nouveau envisageable, il faut qu'Henri emprunte lui aussi une trajectoire descendante ; en apprenant qu'il est déserteur (par amour pour elle) et proscrit, Louise revient vers lui et les jeunes gens se réconcilient après avoir fait assaut de générosité. La scène a également une vertu probatoire puisque c'est vêtus en ouvrier et en paysanne que les deux fiancés se retrouvent, comme pour affirmer que l'habit et le statut social n'ont aucune importance pourvu que l'équilibre soit rétabli.

Le *happy end* (le roi gracie Henri condamné à mort pour désertion²⁹) intervient une fois que le conflit intime est résolu, comme pour conforter cet assaut de bons sentiments ; Henri veut épouser Louise malgré son déclassement et clame ses sentiments de fraternité vis-à-vis d'Antoine, la baronne avoue pour sa fille une tendresse qui ne doit rien au sang ni au rang... Dans ces conditions, on peut se demander ce qui justifie le retournement final, au cours duquel Antoine Bernard détruit le document établissant la filiation de sa sœur en prétendant que ce n'était qu'une ruse. Si la naissance n'a aucune importance et n'empêche pas l'heureux dénouement, pourquoi cette supercherie est-elle nécessaire ? Il faut croire que le mariage d'un noble et d'une paysanne, malgré les protestations des protagonistes, reste perçu comme une incongruité, ce qui est d'un conservatisme extrême, même dans la logique mélodramatique. Cette esquivance est aussi une façon de nier le problème. La comparaison avec d'autres exemples est éclairante. La fin heureuse de *Nanine* (le mariage du comte et de sa roturière) annonçait et préconisait des évolutions positives ; le dénouement tragique d'*Intrigue et amour* (le suicide de Louise et Ferdinand) résonnait comme une dénonciation des rigidités sociales : au-delà de leurs différences intrinsèques, les deux pièces, chacune à sa manière, remettaient en cause la logique

27. De même, Nanine refusait d'épouser Blaise le jardinier.

28. *Louise Bernard*, t. VI du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, IV, 9, p. 72.

29. Ce qui est un souvenir du *Déserteur* (1770) de L. S. Mercier, mais avec un heureux dénouement. On se rappelle que dans ce drame, c'était le père du déserteur qui devait commander le peloton d'exécution. Mercier écrivit ensuite une autre fin, heureuse celle-là.

des castes. Contrepoint optimiste de *Luise Millerin*, *Louise Bernard* présente une fin heureuse mais résolument conformiste, escamotant problèmes et questionnements, qui infirme le timide message progressiste ébauché dans la pièce.

Le triomphe du pathétique

Alors que la force du mélodrame repose souvent sur le personnage du traître ou du méchant, dont le drame romantique fera lui aussi grand usage, les deux pièces, plus proches en cela du genre sérieux, négligent cet emploi et illustrent une conception optimiste de la nature humaine inspirée de Diderot ; il n'y a pas de méchants³⁰, seulement des opposants qui occupent cette fonction sans pour autant être essentiellement mauvais. La baronne d'Hacqueville veut marier sa fille contre son gré, non par sadisme, mais par loyalisme envers le roi. Les prétendants imposés sont simplement ridicules (Lecture dans *Paul Jones*), voire plutôt positifs (Lancy veut aider et protéger Henri, son rival menacé). La marquise d'Auray présente bien quelques traits noirs, empruntés au roman gothique³¹ et au mélodrame qui s'en inspire souvent³², mais se révèle en fait une « mère coupable » par amour, donc excusable. Y aurait-il un méchant caché, Louis XV, par exemple, dans *Louise Bernard*? L'ombre du Parc aux cerfs plane dans la pièce qui évoque ses appétits sexuels. Cela dit, ce personnage, simplement évoqué et non représenté, se laisse facilement convaincre d'accorder sa grâce. Son valet Lebel est plus inquiétant, mais ce n'est qu'un subalterne. La morale est préservée, Louise n'aura pas à se sacrifier comme Marion Delorme³³ pour sauver celui qu'elle aime ; sans aller jusqu'à convoquer le motif de la clémence d'Auguste, la pièce se conclut sur une fin heureuse. Les deux drames reproduisent ainsi un univers sans haine ni perversité profonde.

Cette vision du monde et des rapports humains est à relier à leur finalité commune. Dans le droit fil du drame bourgeois et du mélodrame, elles poursuivent un objectif moral, pendant de leur visée réformatrice sur le plan politique ; il s'agit de représenter sur scène la vertu (ou la conversion à la vertu) d'un ou de plusieurs personnages, censée par contamination déclencher celle du spectateur et

30. C'est d'ailleurs ce que note Jules Janin dans son feuilleton du 20 novembre 1843, qualifiant la pièce de « bergerie » à laquelle « le loup manque ».

31. *Paul Jones*, IV, 5.

32. BERNARD-GRIFFITHS S. et SGARD J. (dir.), *Mélodrame et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

33. Dans *Marion Delorme* (1831), la courtisane est obligée de s'offrir à Laffemas, lieutenant de Richelieu, pour sauver son amant Didier, condamné à mort, ce qui n'empêche d'ailleurs pas l'exécution.

de corriger ainsi non par le rire, qui est prise de distance, ni par la raison et la lucidité, mais par les larmes et l'attendrissement, gage de sincérité et donc de transformation intime. Le pathétique et l'expressionnisme doivent dans cette perspective servir tout autre chose qu'un sentimentalisme facile et superficiel. Contrairement à la *catharsis* aristotélicienne prétendant purger de ses passions le spectateur en lui représentant des actions plus horribles les unes que les autres, celle que veut provoquer le drame sérieux repose sur l'effet mimétique : assister à la conversion d'un personnage serait le meilleur moyen pour l'éprouver et la vivre.

Les deux pièces reproduisent chacune une expérience traduisant une réhabilitation du sentiment et de la sensibilité. On a vu comment Paul Jones, en apprenant son identité, subissait un bouleversement profond rejaillissant sur sa personnalité intime. Le processus ne se limite pas à lui : plus largement, la pièce met en scène la réforme psychologique et morale de toute une famille en critiquant violemment le modèle d'Ancien régime. La famille d'Auray, complètement dénaturée, a tout sacrifié aux lois du monde, ce qui donne un résultat effrayant : un vieillard fou, des fiancés séparés, des enfants naturels soustraits à leurs parents, une fratrie divisée... Intervenant dans cette situation très sombre, Paul, non content de régler concrètement les problèmes de ses proches, se fait l'agent d'une révolution tout intérieure en leur imposant une sorte de thérapie collective³⁴, fondée sur l'extériorisation des sentiments, ce qui entraîne un attendrissement général auquel personne ne résiste. Même la marquise d'Auray, qui semble tout au long de la pièce une marâtre impitoyable, « craque » dans la dernière scène en découvrant le bonheur de l'effusion devant son fils retrouvé :

Regarde-moi ! Depuis vingt ans, voilà les premières larmes qui coulent de mes yeux ! Donne-moi ta main ! (Elle la place sur son cœur). Depuis vingt ans, voilà le premier sentiment de joie qui fait battre mon cœur !... Viens dans mes bras !... Depuis vingt ans, voilà la première caresse que je donne et que je reçois... [...] (Elle le couvre de baisers)³⁵.

Affirmant le primat de l'affectivité, la pièce propose ainsi une redéfinition des rapports humains, fondés sur la « nature » et sur le sentiment. Le spectateur, en tirant son mouchoir³⁶, est invité à participer à cette expérience en la vivant par procuration.

34. On rappellera par ailleurs que *Le Fils naturel* de Diderot se présente également *mutatis mutandis* comme une thérapie familiale.

35. *Paul Jones*, éd. citée, V, 8, p. 387.

36. BEAUMARCHAIS P. CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, préface d'Eugénie, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 127-128, et *Un mot sur « La Mère coupable »*, *ibid.*, p. 600.

On pleure moins dans *Louise Bernard*, mais le pathétique y est également de rigueur. Un personnage en particulier subit une conversion notable. La baronne d'Hacqueville, sans être inhumaine comme la marquise d'Auray, est prête à sacrifier aux ordres du roi le bonheur de sa fille, qu'elle aime pourtant. C'est ainsi qu'elle a rompu le projet de mariage entre Herminie et son fiancé pour agréer le prétendant qu'on lui impose d'en haut. La pièce prend alors la forme d'une mise à l'épreuve destinée à la faire changer de système de valeurs. Le moment décisif se trouve dans la révélation de l'acte III, où la baronne apprend qu'Herminie n'est en réalité pas sa fille, mais celle des Bernard. Ce coup de théâtre lui impose un choc dont la violence se traduit par l'aphasie. C'est alors la pantomime, si importante dans le drame bourgeois, qui reflète le bouleversement psychologique des protagonistes : M^{me} d'Hacqueville « tombe anéantie sur un fauteuil », Herminie lui baise la main, puis, entraînée au dehors par son frère, « se retourne pour voir encore la baronne³⁷ ». Au lieu de l'expression verbale, qui réclamerait une maîtrise minimale, ce sont les corps qui parlent et qui sont plus éloquent que le langage. À l'acte suivant vient le temps de la prise de conscience : la baronne proclame son amour maternel pour sa fille adoptive, qui a définitivement pris le pas sur son enfant biologique :

Il demande à une mère si elle regrette sa fille ! Car c'était ma fille, vois-tu, l'enfant de mon cœur. Oh ! C'est depuis que tu me l'as reprise que je sais combien elle était nécessaire à ma vie ; mais, Antoine, une erreur de dix-huit années, c'est presque une réalité. Oh ! Je ne me consolerais jamais³⁸ !

La mise à l'épreuve a réussi. Complètement retournée, la baronne donne la priorité aux sentiments sur l'esprit de caste. Se pliant au « chantage » d'Antoine Bernard, qui lui promet de lui rendre Louise si elle consent à son mariage avec Henri, elle privilégie l'intérêt de sa fille par rapport aux ordres du roi, s'attachant au bonheur privé plutôt qu'au devoir. Cela dit, le triomphe du sentiment ne remet pas en question le conservatisme du propos ; l'objectif final est la restauration de l'équilibre initial, et non la remise en cause des préjugés.

Paul Jones et *Louise Bernard* illustrent donc un enjeu individuel (la réforme des cœurs) mais aussi collectif ; la réconciliation d'une famille par le biais de la médiation dans *Paul Jones*, la communion des castes dans *Louise Bernard*. La société étant présentée comme une famille élargie, les deux dimensions sont étroitement liées. Par le biais de la cérémonie théâtrale, le public romantique, à coups de larmes et d'émotion, est convié à une réflexion sur ses mœurs, ses valeurs, son univers – ou, plus exactement, celui de ses grands-parents.

37. *Louise Bernard*, éd. citée, III, 10, p. 57.

38. *Ibid.*, V, 2, p. 77.

Deux héros hybrides

Si la structure des deux pièces est très proche, centrée dans les deux cas sur deux personnages (Paul Jones et Antoine Bernard) qui jouent le rôle de *deus ex machina* en sauvant leur sœur et en rétablissant une situation familiale perturbée, elle ne suffit pas à établir une parenté générique probante. Le titre-nom les différencie dès le début en désignant le personnage à l'identité problématique, qui n'est pas nécessairement le héros ; dans le premier cas, Paul cumule les deux fonctions, à la fois force agissante et sujet d'une crise intime. Dans le second, elles sont partagées : à Louise/Herminie l'incertitude identitaire, à Antoine Bernard, l'action, dont il est le véritable porteur³⁹. La nature des deux héros, fondamentalement différente, les entraîne dans deux registres bien distincts, véhiculant des contenus idéologiques clairement opposés.

Au-delà de l'enjeu sociopolitique qu'il traduit, le personnage de Paul Jones prend une valeur de symbole qui interpelle le spectateur de l'époque post-révolutionnaire. Les temps nouveaux en gestation commandent l'émergence d'un homme renouvelé, dont Paul – venant du Nouveau Monde – apparaît comme un représentant idéal. Se présentant comme un envoyé de la Providence⁴⁰, il incarne de nouveaux idéaux, comme la fraternité et le pardon, qui le font notamment refuser le duel, ce en quoi il prend ses distances par rapport au code d'honneur aristocratique. Comme son modèle apostolique, il instaure une autre approche du christianisme, transmettant un nouvel Évangile qui récusé le scepticisme des Lumières comme le désenchantement du siècle suivant. Lors de l'agonie du vieil Achard⁴¹, il explicite son credo fondé sur une religion « naturelle », loin des rites et des pompes, dans laquelle la présence de Dieu se laisse percevoir non dans les tabernacles construits par les hommes, mais dans la nature, et encore plus sur la mer que sur la terre ferme. Le message que Paul vient transmettre aux hommes a donc bien une dimension révolutionnaire, mais pas au sens politique du terme ; c'est à la réforme intérieure qu'il invite. Situé au croisement du personnage sérieux et du héros romantique, il vient pour réparer, et non pour détruire, en orchestrant le triomphe des bons sentiments ; en cela, il se distingue des Antony, Richard Darlington et autres Alfred d'Alvimar, dont la contestation débouche sur l'oppo-

39. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de savoir que le premier titre prévu pour *Louise Bernard* était *François*, le prénom initialement prévu pour A. Bernard (GLINEL C., *Le théâtre inconnu d'Alexandre Dumas*, Paris, Revue biblio-iconographie, 1899, n° 1, p. 11). L'influence de Schiller (*Luise Millerin*) a sans doute joué un rôle dans l'adoption du titre définitif.

40. Ce qui était d'ailleurs le nom d'un vaisseau commandé par le Paul Jones historique.

41. *Paul Jones*, éd. citée, IV, 3, p. 365-366.

sition, l'arrivisme voire le crime. Comme eux cependant, il occupe une situation en marge de la société et reste irrémédiablement un héros solitaire. En 1838, il incarne une nouvelle génération écartelée entre deux France et plus largement deux mondes, le monde d'avant la Révolution et celui d'après.

Antoine Bernard, lui, ne présente pas une psychologie bien fouillée. Ce n'est pas un héros en construction : il sait qui il est et n'a pas de problème de sentiment d'appartenance. Il représente l'affirmation d'un autre système de références que celui de l'aristocratie : la fierté populaire, l'attachement inconditionnel à la famille, la liberté de la vie privée :

On n'aura plus d'équipages on n'aura plus de laquais, on ne sera plus marquise ; mais on sera libre, on sera heureuse. On ne s'appellera plus mademoiselle Herminie d'Hacqueville... c'est vrai, c'est un beau nom qu'on perd... Mais on s'appellera Louise Bernard... et c'est un nom honnête qu'on retrouve⁴².

Aidant généreusement le fiancé proscrit de Louise, il fait entendre un discours plutôt progressiste, incitant sa sœur à l'épouser malgré son changement de statut social. Par ailleurs, c'est grâce à son métier de menuisier (hommage à Rousseau?), qu'il découvre le corridor secret du pavillon de Marly, ce qui lui permet de gagner la partie ; alors que la baronne et le marquis de Lancy, malgré leurs relations, échouent dans leurs démarches pour obtenir la grâce d'Henri, il pénètre directement jusqu'au roi et parvient à le fléchir. En cela, il est assez hardi de faire d'un humble le héros de la pièce. Mais d'autres éléments vont dans un sens opposé. Les longs monologues qui lui sont dévolus, et qui en principe attestent de l'importance d'un personnage, prennent dans son cas une dimension comique due à son langage populaire (« pardon, excuse », « mamselle »), à ses « scies » (« la Bastille, ... à l'entrée du Faubourg Saint-Antoine ») et au caractère trivial de ses propos (« je dis ça pour lui faire plaisir ; mais elle a drôlement mûri, la baronne »). Comique aussi, la scène 8 de l'acte III, pourtant capitale pour la suite de l'action, donne lieu à une sorte de « clou » qui le montre dans une posture ridicule, roulant par terre, tout étourdi, à sa sortie du corridor secret. Dans ce mariage du burlesque, du sérieux et du pathétique, il allie la générosité et le courage du héros au dévouement du valet de comédie et au ridicule du niais de mélodrame, ce dont le rapproche aussi sa mentalité de bon et loyal serviteur, représentant d'un système de valeurs ultra-conservateur. Dépouvu de plan d'action, il s'en remet à la Providence, mais sans se prétendre son envoyé (« Dieu inspire les bons cœurs, Dieu m'inspirera⁴³ »). Loin d'être un Figaro affrontant son maître pour son compte propre, Antoine manifeste

42. *Louise Bernard*, éd. citée, III, 10, p. 56.

43. *Louise Bernard*, IV, 9.

par sa virginité affective le peu de poids de sa personne; il est une utilité qui a pris du galon plutôt qu'un véritable héros porteur d'un système axiologique.

Le dénouement est également un puissant « marqueur » générique : la fin de *Paul Jones*, obéissant à une logique centrifuge (les trois enfants quittent le château où leur mère reste seule), évoque la désintégration à venir d'un monde condamné, sur laquelle le roman insistera davantage⁴⁴. Le pardon et la paix apportés par Paul arrivent trop tard et la pièce s'achève comme un drame romantique sur une image de désolation, celle de la marquise « seule entre deux tombeaux⁴⁵ », bien loin d'une fin heureuse malgré les apparences. Au contraire, la dernière scène de de *Louise Bernard*, qui consacre l'entrée d'Antoine dans la *familia*, c'est-à-dire la maisonnée et dans son cas la domesticité, illustre une double logique de réintégration. Louise/Herminie retrouve sa place dans l'arbre généalogique et, par son mariage, s'arrime encore plus solidement à sa caste d'adoption; abdiquant de son statut de frère et reprenant le vouvoiement, le valet embrasse la belle demoiselle sous les applaudissements et rétablit les distances sociales qui n'auraient jamais dû être abolies, dans une tonalité à la fois consensuelle et restauratrice tout à fait caractéristique du mélodrame.

La dette de Dumas envers le genre sérieux apparaît avec évidence. Mais plus que sur la transmission d'un héritage pur, l'intérêt porte sur le mélange auquel il se livre. Des trames comparables et des ingrédients proches, mobilisés selon différentes combinaisons, donnent à la fin des formes composites et complexes. *Paul Jones* représente une variation (voire un assagissement) par rapport au drame romantique du début des années 1830; *Louise Bernard* illustre la rencontre du mélodrame et de la comédie avec un argument « sérieux ». Serait-ce cette dimension hybride qui explique l'oubli dans lequel sont tombées ces deux pièces, ou leur décalage par rapport au paysage dramatique? *Paul Jones* a semblé insuffisamment transgressif après les succès de scandale d'*Antony*, *Angèle*, *Richard Darlington*. *Louise Bernard*, surgeon attardé du mélodrame, était sans doute trop conformiste pour l'ancien temple du drame romantique. Peut-être aussi leurs enjeux ont-ils semblé dépassés. Il n'en reste pas moins que ces deux dédaignés de la postérité témoignent, chacun à sa manière, de la redéfinition des genres telle qu'elle s'opère en cette période charnière de l'histoire théâtrale.

44. Tiré du drame, ce roman, intitulé *Le Capitaine Paul*, présente un long épilogue dans une tonalité pessimiste qui se termine sur la mort de Paul Jones.

45. *Paul Jones*, éd. citée, V, 8, p. 388.